

FIRENZE architettura

2.2001

il progetto nella città d'arte



Periodico semestrale
Anno V n°2
Lire 12.000 Euro 6,20

In copertina
Progetto per la riorganizzazione
del Presbiterio della Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze,
prospettiva 1997
Aldo Rossi
con M. Kocher, F. Piattelli, scultore: B. Fresu

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE - DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE DELL'ARCHITETTURA

Direttore - Marco Bini - **Sezione Architettura e Città** - Gian Carlo Leoncilli Massi, Loris Macci, Piero Paoli, Alberto Baratelli, Giancarlo Bertolozzi, Andrea Del Bono, Paolo Galli, Bruno Gemignani, Alessandro Gioli, Marco Jodice, Maria Gabriella Pinagli, Mario Preti, Ulisse Tramonti, Antonella Cortesi, Renzo Marzocchi, Enrico Novelli, Valeria Orgera, Andrea Ricci - **Sezione Architettura e Contesto** - Roberto Maestro, Adolfo Natalini, Giancarlo Cataldi, Stefano Chieffi, Benedetto Di Cristina, Gian Luigi Maffei, Guido Spezza, Virginia Stefanelli, Paolo Vaccaro, Fabrizio Arrigoni, Carlo Canepari, Gianni Cavallina, Pierfilippo Checchi, Piero Degl'Innocenti, Grazia Gobbi Sica, Carlo Mocenni, Paolo Puccetti - **Sezione Architettura e Disegno** - Marco Bini, Emma Mandelli, Maria Teresa Bartoli, Roberto Corazzi, Domenico Taddei, Barbara Aterini, Alessandro Bellini, Stefano Bertocci, Gilberto Campani, Marco Cardini, Marco Jaff, Giovanni Pratesi, Enrico Puliti, Paola Puma, Michela Rossi, Marcello Scalzo, Marco Vannucchi - **Sezione Architettura e Innovazione** - Antonio D'Auria, Alberto Breschi, Roberto Berardi, Remo Buti, Giulio Mezzetti, Mauro Mugnai, Laura Andreini, Lorenzino Cremonini, Enzo Crestini, Paolo Iannone, Flaviano Maria Lorusso, Pierluigi Marcaccini, Marino Moretti, Vittorio Pannocchia, Marco Tamino - **Sezione I luoghi dell'Architettura** - Maria Grazia Eccheli, Fabrizio Rossi Prodi, Paolo Zermani, Francesco Collotti, Giacomo Pirazzoli - **Laboratorio di rilievo** - Mauro Giannini - **Laboratorio fotografico** - Edmondo Lisi - **Centro di editoria** - Massimo Battista - **Centro di documentazione** - Laura Maria Velatta - **Centro web** - Roberto Corona - **Operatore Tecnico** - Franco Bovo - **Segretario Amministrativo** - Manola Lucchesi - **Amministrazione contabile** - Carletta Scano, Debora Cambi - **Segreteria** - Gioi Gonnella - **Segreteria studenti** - Grazia Poli

FIRENZE architettura

2.2001

presentazione	Progetto e città antica <i>Marco Bini</i>	2
progetti e architetture	Adolfo Natalini e Fabrizio Natalini Ricostruzione di un isolato a Ferrara <i>Valentina Baroncini</i>	6
	Paolo Zermani, Siro Veri, Mauro Alpini Nuovo cimitero di Sansepolcro <i>Andrea Volpe</i>	12
	Fabrizio Rossi Prodi Centro Incontri a Firenze <i>Fabio Capanni</i>	20
	Alberto Breschi, Loris Macci, Sergio Mazzoni, Marco Sala, Luca Zevi, Bruno Zevi La stazione dell'Alta Velocità a Firenze <i>Claudio Zanirato</i>	28
	Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola Nuovo Museo Lapidario a Verona <i>Francesco Collotti</i>	36
il progetto nella città d'arte	Aldo Rossi e Venezia <i>Maria Grazia Eccheli</i>	42
	Città e paesaggio, cicatrici della civiltà <i>Roberto Berardi</i>	58
	Logge e/y lonjas, i luoghi del commercio nella storia della città <i>Giancarlo Cataldi</i>	66
riflessi	Progettare <i>Sergio Givone</i>	76
	Non si può migliorare la bellezza <i>Vittorio Sgarbi</i>	78
eredità del passato	1953: Michelucci, Gardella e Scarpa agli Uffizi "un lavoro di muratore" <i>Fabio Fabbrizzi</i>	80
eventi	Modelli di luoghi teatrali per la Firenze dei Medici <i>Luigi Zangheri</i>	90
letture	a cura di Tomaso Monestiroli	94

Periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
viale Gramsci, 42 Firenze tel. 055/20007222 fax. 055/20007236
Anno V n. 2 Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997
Prezzo di un numero Lire 12.000 - Euro 6,20

Direttore - Marco Bini

Direttore responsabile - Marino Moretti

Coordinamento comitato scientifico e redazione - Maria Grazia Eccheli

Comitato scientifico - Maria Teresa Bartoli, Roberto Berardi, Giancarlo Cataldi, Loris Macci, Adolfo Natalini, Paolo Zermani

Capo redattore - Fabrizio Rossi Prodi,

Redazione - Fabrizio Arrigoni, Fabio Capanni, Fabio Fabbrizzi, Giacomo Pirazzoli, Giorgio Verdiani, Andrea Volpe, Claudio Zanirato

Info-grafica e Dtp - Massimo Battista

Segretaria di redazione e amministrazione - Gioi Gonnella tel. 055/20007222 E-mail: progeditor@prog.arch.unifi.it.

Proprietà Università degli Studi di Firenze Progetto Grafico e Realizzazione Centro di Editoria Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
Fotolito Saffe, Calenzano (FI) Finito di stampare nel dicembre 2001 da Arti Grafiche Giorgi & Gambi, viale Corsica, 41r Firenze

1953: Michelucci, Gardella e Scarpa agli Uffizi “un lavoro di muratore”

Fabio Fabbrizzi



1

Planimetria dell'intervento

a - Sala del Duecento e di Giotto (Primitivi)

b - Sala del Trecento Senese

c - Sala del Trecento Fiorentino (Giotteschi)

d - Sala del Gotico Internazionale

e - Sala del Primo Rinascimento Fiorentino

f - Sala del Pollaiuolo e del Botticelli

2

Sala dei Primitivi

Il rapporto tra la storia e il progetto si manifesta nel dopoguerra a Firenze attraverso una linea anomala. Se questo succede per le realizzazioni *ex novo*, si pensi agli equivoci della ricostruzione attorno a Ponte Vecchio, non è però altrettanto vero per alcuni interventi di ridefinizione di luoghi esistenti, volti piuttosto a riconfermare la principale vocazione dell'architettura fiorentina, basata sull'interpretazione della spazialità interna.

Questa città senza dei veri e propri prospetti, nata su una serie di percezioni “di musso”, per dirla alla Vasari, e nella quale lo strumento per comporre gli spazi è sempre stato la sezione, offre, proprio in questo periodo di incertezze e travisamenti, un'occasione di internità a Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa.

Il complesso degli Uffizi, pur coinvolto soltanto marginalmente nelle distruzioni belliche, viene interessato da una serie di interventi di ripristino, protesi a sostituire lo stantio umore ottocentesco, con una serie di algidi frammenti modernisti, rivelando ben presto la carenza di una generale regia architettonica. Per questo al funzionario interno alla Soprintendenza Guido Morozzi, viene affiancata una commissione di professionisti di caratura internazionale. A tali presenze si unisce quella di Roberto Salvini, allora direttore della Galleria degli Uffizi, storico dell'arte all'Università di Trieste, nonché sostenitore di criteri di innovazione museale. Nasce con queste premesse, l'idea di costruire un progetto che oltre a definire valori spaziali ed estetici, potesse farsi espressione di una nuova idea di esposizione, in perfetta adesione con quanto da tempo era già stato innescato in Ita-

lia nel campo dell'allestimento e delle sistemazioni museali. Una idea in fondo molto semplice, basata sulla ricerca di modalità di composizione e di espressione dello spazio, che potesse riportare le opere ad avvicinarsi il più possibile alla condizione di percezione originaria. Per questo vengono rivisti i criteri di sistemazione degli oggetti d'arte, abbandonando l'ordinamento di anteguerra, che seguiva il rigido principio delle *scuole*, in favore di un più flessibile principio *storico*. Il criterio di esposizione basato sul principio di corrispondenza e di identità tra artisti e opere della stessa terra, anche a distanza di secoli, viene superato, considerando che le premesse, sulle quali si costruisce l'opera d'arte, sono molto più simili in una stessa epoca, anche in terre lontane. Questa concezione induce a prediligere nell'ordinamento il fattore *tempo* rispetto al fattore *luogo*, esaltando anche attraverso inediti accostamenti, l'evolversi di una contemporaneità di espressioni diverse, che nasce indipendentemente dal rapporto con uno stesso territorio. Dunque, per gli architetti si pone un compito di interpretazione e di qualificazione spaziale, più che un problema formale, nel ricercare, attraverso il progetto, questa corrispondenza fra arte e architettura: un problema che viene affrontato lavorando sul potere evocativo dell'allusione e non sullo scivoloso crinale della mimesi, un problema complicato ma vivificato dall'intervento in un ambiente monumentale esistente.

Le difficoltà più evidenti si presentano nel riordino delle prime sale, quelle destinate ad ospitare i dipinti dal Duecento fino alla metà del Quattrocento. Alla varietà dei soggetti delle opere di gran-



di artisti come Giotto, Cimabue, Duccio, Simone Martini, Masaccio e tanti altri, si somma la varietà dimensionale di questo materiale, che spazia dalle pale di quasi cinque metri di altezza, alle piccole predelle di poche decine di centimetri. Questa diversità induce i progettisti a pensare l'intervento di riordino architettonico delle sale, come ad una sorta di grande tema di fondo, che esalti e accomuni queste differenze senza sovrapporsi ad esse, nel rispetto della loro carica emotiva e del loro contenuto retorico, legato alla posizione e funzione originaria. Al rispetto di queste caratteristiche doveva rispondere l'idea di spazio della nuova sistemazione.

A questo proposito gli architetti, a parte alcune resistenze iniziali a certi aspetti dell'intervento, decidono di non alterare in maniera evidente l'impostazione planimetrica degli spazi esistenti, riproponendone almeno apparentemente la stessa suddivisione, variandone invece la sezione. I controsoffitti piani vengono eliminati ripulendo le soffitte da una selva di legname stratificatosi in seguito a rimaneggiamenti successivi e viene deciso per la prima sala, di mettere a nudo l'orditura principale della copertura a capanna con le grandi capriate originarie in legno, lasciate in vista ed esaltate dalla luce radente di un lungo lucernario orizzontale, che stacca la massa della parete dal tetto.

Furono momenti molto belli e interessanti.

Ricordo che ci fu in un primo tempo una certa opposizione verso noi progettisti all'apertura di quella finestra in alto. D'altronde a nostro favore c'era il fatto che rimaneva tutta quell'altezza fra le opere e la finestra per cui la luce non può disturbare.¹

Ne risulta un'imponente estensione ascensionale, una misura innegabilmente gotica, che allude senza mimesi alla severità di uno spazio francescano. È una caratteristica che si frattura nel passaggio alle salette successive: quella del Trecento senese, con il soffitto ribassato e un lucernario a capanna sospeso sull'intero volume, oppure quella dei Giotteschi, o ancora del Trecento fiorentino. Discontinuità questa, che sottolinea il passaggio tra il diverso carattere linguistico delle opere esposte: all'ingresso solenne, ascensionale, monumentale, poi sempre più rarefatto, prezioso, intimista.

Questa sorta di medievalizzazione delle diverse sale espositive, che in realtà non è solo tema di fondo, ma pare elevarsi ad interpretazione artistica di tutto l'intervento, trova per adesione, affinità, ed elezione, un terreno particolarmente fertile nei personali percorsi dei tre architetti. A ben guardare nelle poetiche di ognuno, esistono i segni per individuare un lavoro il più delle volte affrontato in termini analoghi. Molte delle loro opere sono impostate su meccanismi compositivi che conducono alla costruzione di quello che potremmo definire un "ordine casuale" o, piuttosto, una "casualità ordinata", che si imposta e lavora sulla disarticolazione, sullo scatto, sulla cesura, sulla frattura e sulla dissonanza: su tutte quelle modalità che ricercano la rottura di un ordine, che rimane comunque legittimato, ma che, attraverso piccole e impercettibili modificazioni, viene infranto, scardinato e di volta, in volta, evoluto. È la stessa sottrazione di ordine dello spazio medievale, fatto di casualità, asimmetria, funzione prima della forma.

L'invenzione dei tagli verticali tra le pareti delle varie sale, sorti per trasportare senza problemi le grandi opere, altera vigorosamente l'ordine, presente nel rigore della disposizione originaria delle sale stesse. Questa casualità è tuttavia ascrivibile anche all'astrazione del Moderno: essa rimane trascritta nello stesso disegno planimetrico e conduce al potere evocativo del gesto, vera icona della modernità, alla quale si giunge solo attraverso un percorso di ricognizione e di interpretazione dei valori della tradizione. Dal punto di vista planimetrico si registra un'indipendenza del perimetro esterno rispetto alla distribuzione interna. Gli stessi tagli verticali consentono di staccare le murature di divisione tra le varie sale che vengono definite da setti murari ortogonali tra loro. Questo permette la penetrazione dello sguardo in tutte le direzioni, cogliendo da molti punti di vista la totalità degli ambienti, con un approccio compositivo che contiene l'interpretazione di una memoria legata all'assenza di gerarchia nella visione degli spazi, tipica ancora una volta delle dinamiche medievali.

Anche il tema della luce sottolinea la ricerca di una discontinuità più che di una riunificazione. Una luce pensata come criterio più conveniente per esaltare le caratteristiche pittoriche delle opere, ma anche per mettere delle interpunzioni al percorso: nella doppia sala del Gotico Internazionale per esempio, la presenza del lucernario e quella dell'alta finestra verticale, indicano un tentativo di mediazione tra il tardogotico toscano segnato dalla figuratività di un Lorenzo Monaco e quello settentrionale, ben espresso nelle sce-

3
*Taglio nella parete tra la Sala dei Giotteschi
e la Sala dei Primitivi*

Pagine successive:
4

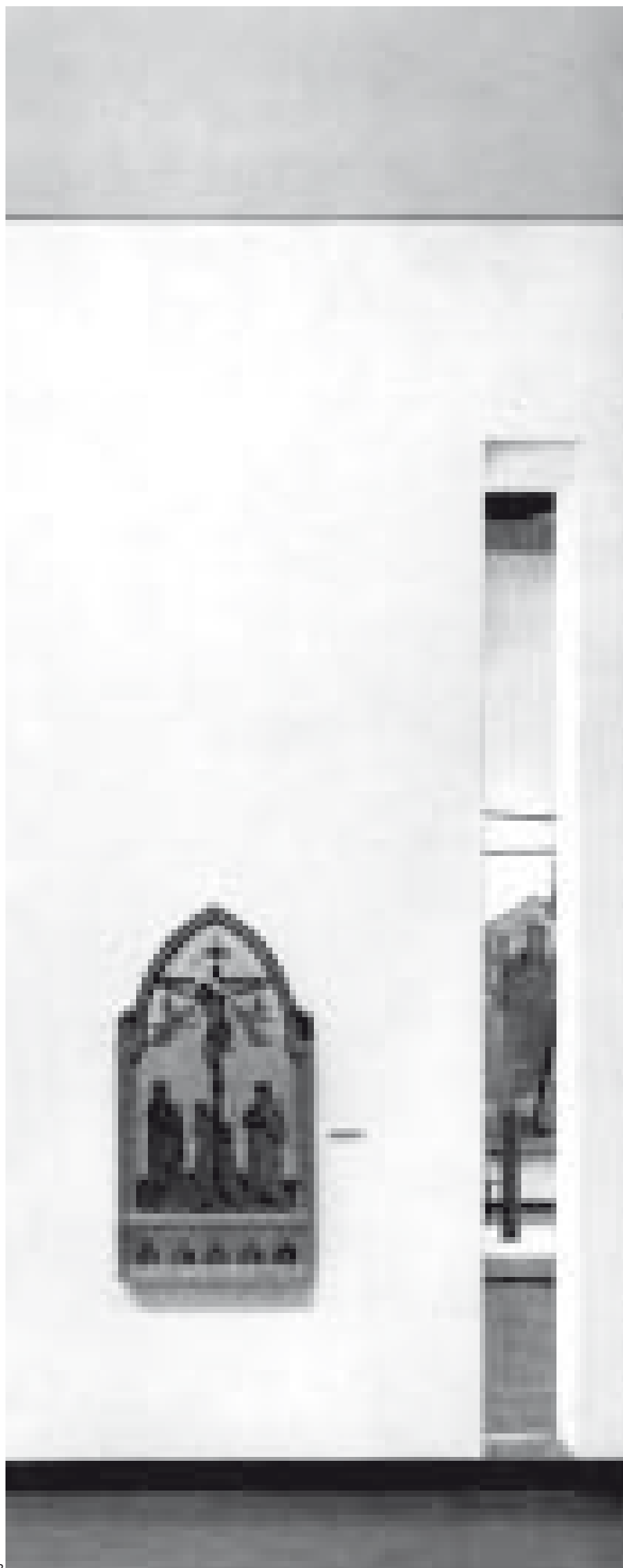
*La sistemazione del Crocifisso del Cimabue
nella Sala dei Primitivi*

5
*Scorcio sulla Sala dei Giotteschi dalla Sala
del Trecento Senese*

6
Sala dei Giotteschi

7
*Particolare degli inserti in pietra
serena posti nei passaggi tra le sale*

8
Sala del Gotico Internazionale







ne dipinte da Gentile da Fabriano nelle quattro tavolette disposte obliquamente, a bandiera, sul muro, in modo che la stessa luce della finestra non le inondi direttamente. Sono tratti di una disposizione acquisita, insieme a molti altri particolari, da quel vocabolario di forme e dettagli che la Scuola Italiana stava scrivendo, in quegli anni, in altri esempi museali, grazie anche agli stessi autori. Il taglio orizzontale che increspa la capanna di copertura della prima sala, proietta una luce eccentrica nello spazio, inserendo un ulteriore vettore di spostamento e non un elemento di ordine. Questo taglio orizzontale che scamifica il punto di maggior tensione statica dell'intervento, evidenziando il nodo tra il muro e la capriata, apre inoltre la possibilità di una ricognizione attorno al valore di costruttività che i progettisti hanno voluto evidenziare. Forse una costruttività medievale, legata alla pratica artigiana, alla dimensione corale e collettiva del cantiere. E questa dimensione artigiana spiega anche quella totale assenza di disegni tecnici, rivelando anche nel metodo la natura collettiva e partecipativa di un'esperienza progettuale in costante trasformazione, continuamente soggetta a ricalibrature e verifiche.

Molto della progettazione avveniva così: giorno per giorno sul cantiere, venivano fatte delle proposte, le discutevamo tutti e tre e una volta d'accordo si andava avanti col lavoro; ma dei disegni non restava nulla, lo si dava al fabbro per esempio, o a quell'artigiano che era incaricato di eseguire quel certo lavoro. Gli esecutivi erano spesso sui muri, cioè quei segni che per il muratore servivano volta volta. L'opera nasceva via via a contatto con quei capolavori. Si faceva eseguire, si controllava

l'esecuzione; l'architetto, secondo me, doveva stare il più possibile da parte nel senso che aveva il compito di vedere poi il risultato.²

Un risultato nel quale, se colto globalmente, affiorano preziose contraddizioni e sottili antinomie. È uno spazio neutro ma contemporaneamente denso di segni e significati fortissimi; è diversità ma unificazione, è semplificazione ma al contempo complessità e i meccanismi compositivi per raggiungerla sono di una semplicità che sconcerta.

È certo che per me la presenza del progettista si doveva sottrarre al massimo, noi dovevamo sparire. Si trattava semplicemente di appropriare le opere alle pareti con un lavoro di muratore. Non c'è dubbio che la personalità di Scarpa era difficile; era sempre attento ad avere la trovata, giusta sì, ma che mettesse l'opera dell'architetto in evidenza e di questo se ne compiacere. Io per principio mi ero posto di sparire di fronte alle opere di quella portata meditando moltissimo: l'idea di mettere un sostegno, per esempio di ferro, lo sentivo come un fatto di grande responsabilità, il risultato era far sì che l'opera quasi naturalmente si mostrasse.³

Ed è infatti questa naturalezza la cifra più evidente, una sorta di fluidità formale e non solo spaziale che contorna i vari frammenti che costituiscono la totalità dell'intervento. Una naturalezza raggiunta com'è logico anche attraverso il confronto e lo scambio, forse non sempre lineare, tra i tre protagonisti.⁴ La riunificazione visiva data dallo zoccolo in ferro, la presenza dei tagli, il concepire le connessioni tra le varie sale non come delle porte dotate di piedritti, ma come dei semplici passaggi, una sottrazione materica alla bianca

plasticità delle masse, costituiscono criteri che annullano il valore solido dell'angolo per coinvolgere e lasciar intuire lo spazio della sala successiva.

E ancora, l'avvolgente rivestimento ottenuto con la plafonatura in legno bruciato posta al di sopra delle antiche capriate, separa sintatticamente gli elementi della costruzione ma rimanda a quell'idea fluida e accomunante sottesa nella singolare coincidenza fra la metafora michelucciana del "tetto-tenda" e quella scarpiana del "tetto-carena".

Si volle dare al soffitto un certo peso, un certo valore, Scarpa pensò al disegno dei ferri delle capriate e degli altri ferri presenti nelle sale come i telai dei lucernari, le transenne, i battiscopa. Poi ci fu l'invenzione della lastra di pietra con il grande Cristo del Cimabue che risolse lo spazio della sala in modo meraviglioso; l'opera fu posta in modo che se ne potesse vedere anche il retro, guardarla dava veramente un senso di piacere.⁵

In realtà la collocazione quasi in bilico, sul centro della sala del grande crocifisso di Cimabue, sostenuta da un montante verticale in ferro e da tiranti metallici, è ispirata ad un affresco assisiato di Giotto, nel quale si descrive come questo tipo di croci fossero poste nelle chiese fino a circa la fine del Duecento; il progetto allude a quella sensibilità, senza ovviamente forzarla con inutili ripescaggi stilistici. Anzi, la mimesi viene proprio fugata dalla geniale trovata della sospensione. Tutte le opere d'arte, a ben guardare, sono coniugate a questa generica memoria medievale, senza innescare però corrispondenze dirette. Le tavole si staccano impercettibilmente dalla massa muraria, grazie a sostegni a mensola ottenuti con



semplici putrelle metalliche, gli inserti di pietra serena posti nei passaggi in corrispondenza dei punti di maggiore usura, paiono galleggiare nel candore delle pareti, così come le leggerissime transenne in metallo che orientano il percorso e la grande lastra in pietra serena, che forma il basamento per la croce, paiono sospese sul pavimento, realizzato in piastrelle di cotto pressato.

In definitiva il riordino di questi ambienti rimanda ad una disposizione museale di impostazione classica a "stanze", nella quale tutti gli interventi sono volti a introdurre piccole anomalie, a sovvertire cioè questa disposizione, ricercando nella fluidità il vero tema unificatore.

Questo approccio, nel contenere un evidente tentativo di superamento delle due consuete impostazioni museografiche, si pone come un esempio di mediazione tra l'affascinante libertà del museo a spazio continuo e la rigidità del museo classico e segna un notevole passo avanti nella riforma italiana in questo campo, innescando anche un rapporto, mediato e simbolico, con una spazialità interna di carattere urbano.

L'internità di questa realizzazione si interfaccia con la città attraverso una composizione pensata per cavità, una sorta di rovescio urbano costantemente rinnovato e vivificato da una percezione dinamica nel tempo. La sua narrazione per frammenti, sottesa da una riunificazione solo allusa e mai mostrata, accenna a sua volta, in un sottile quanto inevitabile gioco di rimandi, ad una idea di complementarietà e di totalità, propria di un qualunque fenomeno di trasformazione.

Ed è in questo passaggio, il nucleo prezioso di tutto l'intervento; questo edifi-

cio che si fa città e questa città che si fa edificio, consentono di smarginare i contorni della realizzazione per farla divenire appunto un eccellente ragionamento sulla città. Una occasione di *variabilità*, che va oltre la ricerca di una semplice tonalità impressionistica, per concentrarsi sulla ridefinizione di una complessità che traduce nella forma dello spazio, le necessità e le aspirazioni collettive e individuali dell'Uomo.

In piedi, di fronte ad una finestra del primo corridoio della Galleria, sulla soglia dei 100 anni Michelucci ebbe a dire:

*Io ci ho lasciato il cuore in questa costruzione, l'ho sentita criticare nella scuola come cosa non riuscita di Vasari, ma essa è una grande opera di urbanistica: è la città stessa.*⁶

¹ Le lunghe citazioni di Michelucci riportate in corsivo nel testo sono state riprese da una serie di dialoghi che l'attuale funzionario della Soprintendenza alla Galleria degli Uffizi, Antonio Godoli, ha avuto con il Maestro nel suo ultimo anno di vita (1990). Queste conversazioni sono state poi sistemate in forma di intervista e pubblicate in: Antonio Godoli, *Michelucci e gli Uffizi*, in Aa.Vv., *Gli Uffizi. Studi e ricerche. 12. Interventi museografici e progetti*, Centro Di, Firenze 1994, pp. 51-55.

² Antonio Godoli, op. cit.

³ Antonio Godoli, op. cit.

⁴ "C'era indubbiamente una grande volontà di andare in accordo. C'è stato un momento difficile, non tanto con Gardella che tanto era accomodante. Avevano messo dietro le porte dei blocchi di pietra contro cui andava a picchiare la porta, quindi era una cosa assolutamente illogica. Allora ci fu un po' di discussione che finì andando tutti a bere ma la pietra fu levata. Quando entrai la mattina e vidi la pietra chiesi subito risentito chi avesse fatto mettere questa cosa, allora c'erano gli operai che risposero ammiccando e dicendo che era stato quello con la barba (Scarpa); il Direttore era preoccupato che succedesse fra gli architetti qualcosa, ma per fortuna come ho detto, finì tutto subito." In Antonio Godoli, op. cit.

⁵ Antonio Godoli, op. cit.

⁶ Antonio Godoli, op. cit.

Fonti bibliografiche

Aa. Vv., *Giovanni Michelucci il pensiero e le opere*. Università degli Studi di Bologna Istituto di Architettura e Urbanistica, Casa Editrice Riccardo Patron, Bologna 1966

Aa. Vv., *Gli Uffizi. Studi e ricerche. 12. Interventi museografici e progetti*, Centro Di, Firenze 1994

Amedeo Belluzzi, Claudia Conforti, *Giovanni Michelucci*, Electa Milano 1990

Guido Beltramini, *Galleria degli Uffizi e Gabinetto dei disegni e delle stampe. Firenze 1953-56*, in Aa.Vv. *Carlo Scarpa Mostre e musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-78*, Electa, Milano 2000, pp. 154-159
Bernard Berenson, *Rivisitando Firenze*, in *Corriere della Sera*, 20 Settembre 1956

Roberto Salvini, *La sistemazione degli Uffizi*, in *Ulisse* n°27/1958

Roberto Salvini, *Sistemazione di alcune sale della Galleria degli Uffizi*, in *Casabella-Continuità* n°214/1957

Paolo Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza Roma-Bari 1991
Bruno Zevi, *Sale nuove agli Uffizi*, in *Cronache*, 29 Luglio 1956.

Tutte le immagini sono tratte da Casabella-Continuità n° 214/1957



7



8